

SAMUEL LAIR

Institut catholique de Rennes

UNE ILLUSTRATION LITTÉRAIRE DU MYTHE DE L'ÉTERNEL
RETOUR : *LE JARDIN DES SUPPLICES*, D'OCTAVE MIRBEAU
(1899)

Abstract. Lair Samuel, *Une illustration littéraire du mythe de l'Éternel Retour* : « *Le Jardin des supplices* » d'Octave Mirbeau (1899) [*Le Jardin des supplices* of Octave Mirbeau as a literary illustration of the eternal return myth (1899)]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXV: 2008, pp. 49-65. ISBN 978-83-232190-1-9. ISSN 0137-2475.

In Mirbeau's novel *Le Jardin des supplices* (1899), the circular representation, completed and relayed by design of the plant, should be read violently. The reader conceives some philosophical influences or convergences. The Narcissus myth is subjected here to a literary transmutation. The novel tells a personal obsession; it becomes a reconciliation between earlier fictions [*L'Abbé Jules* (1888), *Dans le ciel* (1892–1893)] and his dramatic work which is coming.

1. L'ÉTERNEL RETOUR

Après Sébastien Roch (1890), et en dépit des dissemblances nombreuses, *Dans le ciel* (1892–1893) d'Octave Mirbeau, poursuit de façon plus fouillée l'interrogation portant sur la légitimité d'un mythe de nature qui ne serait pas complété par les apports de la connaissance et les linéaments d'une culture qui permet l'ouverture du moi sur le monde.

Se situer au sein d'une nature élargie ici aux dimensions de l'univers, grâce à la maîtrise d'un savoir jusqu'ici problématique pour les personnages, devient l'une des pierres angulaires de leurs préoccupations. Cette tendance de la représentation de la nature à s'affiner par intégration d'éléments « intellectuels » est à la fois le fil rouge qui relie le roman de 1890 et le récit de 1892 et la base de l'évolution qui les sépare.

C'est aussi le lieu de la violente rupture qui s'opère avec la composition du roman de 1899, *Le Jardin des supplices*. Comment en effet se représenter un ouvrage plus distant de la volonté d'intégrer une certaine culture constituée, des repères collectifs partagés, que ce récit d'une cauchemardesque descente au plus profond des horreurs que recèle l'âme humaine ? La bride est lâchée au déferlement

des instincts et à la mise en plein jour des appétits les plus reculés. Point de réclamation en faveur d'une connaissance écrite de la nature, nulle trace d'une extension du savoir présentée comme indispensable aux personnages. Le mythe de la nature s'y impose sous son visage de force surnaturelle, d'une hostilité implacable, témoignant d'une égale aptitude du mythe littéraire à évoluer, comme à faire retour sur des intuitions qui ne sont jamais définitivement abandonnées.

Le Jardin des supplices renverse ainsi la tendance des précédents récits en se posant comme roman de la catharsis violente. L'anonymat du narrateur, le cadre exotique du contexte, la place des réflexions philosophiques et humaines qui s'y déploient le rattachent, par sa signification hautement symbolique et poétique, à *Dans le ciel*. On comprendra qu'une telle dimension favorise non seulement le développement d'une représentation mythique de la nature, mais facilite une configuration fantasmatique autour de laquelle cristallise cette dernière. Il semble en effet que l'on puisse considérer que sous l'angle des structures formelles et des modes d'expression du mythe, *Le Jardin des supplices* fait écho au « délire » du tournoiement circulaire rencontré dans *L'Abbé Jules*. Nous pressentons que d'un roman à l'autre, la hantise du cercle se fait sentir avec la même acuité, mais inverse les signes et les directions de son action. À la superficialité stérile des marches de Jules et de Pamphile, emblématique d'une incapacité de réintégrer la profondeur du moi, le noyau essentiel de la personnalité, l'enroulement et la descente en spirale opérés par les protagonistes associent l'épaisseur et la densité des pulsions, la verticalité liée à une conscience aiguë de soi. Le cercle est ici synonyme d'une telle saturation qu'il conviendrait de parler de surindividuation à propos de ces personnages plongés dans la nature asiatique en même temps qu'au sein de leur propre psyché.

JEUX D'ÉCHOS AVEC *L'ABBÉ JULES*

Car ce centre que s'avouaient incapables de connaître les acteurs de *L'Abbé Jules*, il semble que les personnages du récit de 1899 ne puissent se soustraire à son magnétisme, et que la longue pérégrination du bagne vers le milieu du jardin symbolisé par cette fabuleuse image de la cloche, ne tende à rien moins qu'à porter à leur paroxysme les énergies intérieures de l'être. Cette conscience et cette connaissance des moindres facettes du moi, interdites en 1888, deviennent le pôle d'une chute profonde qu'entament méthodiquement, dès la seconde partie, Clara et son disciple. Dévorant et monstrueux, l'espace floral oriental – comme la nature humaine, dont il est la métaphore – attire ici irrésistiblement l'âme vers la touffeur et la densité accablante, vers une profondeur où s'abîment l'équilibre psychique et les repères sociaux (les valeurs humanistes comme les aberrations des nations européennes). À l'inverse, le roman de 1888 voyait tourner les personnages autour d'un centre absent, s'escrimer à atteindre cette nature alors prodigue de dons

et d'exemples moraux. Dans *Le Jardin des supplices*, la présence maternelle de la nature – incarnée, cristallisée dans la cloche ? – se donne à voir sous des traits menaçants, et happe les deux protagonistes, telles ces fleurs conçues pour leurrer les insectes. Convoité, le « noyau » est source de frustration ; attractif et magnétique, il ouvre sur des perspectives de mort. Autour d'un même mouvement, à onze ans d'intervalle, s'organise une dialectique du symbole même de la vie, le cercle, entre impuissance et saturation.

PARENTÉ AVEC *DANS LE CIEL*

La récurrence d'un vocabulaire de l'infiniment grand, dans le roman (« La femme a en elle une force cosmique d'élément » (Mirbeau, 1990: 61) ; « [...] et c'est [...] la nature enfin qui, poussée par les forces cosmiques de l'amour, se rue au meurtre [...] » (Mirbeau, 1990: 248-249), laisse à penser que la volonté de Mirbeau était en partie de ne pas désertir la dimension métaphysique, dans le droit fil de *Dans le ciel*. Dans ce dernier récit, la référence à Pascal cristallisait la somme des sentiments de dérégulation et d'aspiration à trouver des repères pour se situer. Si l'on peut invoquer ce même patronage philosophique dans *Le Jardin des supplices*, c'est sans conteste en rappelant, pour l'interpréter librement, sa définition de l'entité divine, par laquelle « Dieu est une sphère dont le centre est partout et sa circonférence nulle part ». Nulle présence de Dieu dans le roman, mais une attraction puissante vers quelque chose qui figure symboliquement le centre, d'un point de vue géographique, narratif, allégorique et surtout humain. Le titre du précédent récit mettait en avant une aspiration à se construire intellectuellement et spirituellement, mais la conception de cette nécessité s'inscrivait en creux. Sous l'angle phénoménologique, *Le Jardin des supplices* se rattache encore à cette thématique du ciel et de la spiritualité insatisfaite, puisque aussi bien « le cercle symbolisera aussi le ciel, au mouvement circulaire et inaltérable... » (Chevalier et Gheerbrant, 1994: 191).

MANIFESTATIONS DE LA FIGURE DU CERCLE DANS LE RÉCIT

Comme dans *L'Abbé Jules*, la déambulation demeure l'activité propice à identifier et à lancer le mouvement circulaire. Ici, on notera comment, d'emblée, la deuxième partie met en avant le mouvement concentrique du « voyage » des personnages. Au narrateur qui argue de sa fatigue après « ce long voyage à travers les plaines et les plaines... les forêts et les forêts... » (Mirbeau, 1990: 149), Clara propose une longue marche dont l'objet nettement ciblé s'avère dans un premier temps être le bain, lieu de la claustration, et promesse, déjà d'un abandon à la verticalité :

Quand je vais aux forçats [...] il me semble que je descends au fond de ma chair... Tout au fond des ténèbres de ma chair... (Mirbeau, 1990: 150).

Le reste de l'excursion respectera ce resserrement vertigineux autour d'un lieu figurant le centre, les personnages entreprenant de faire « le grand tour » (Mirbeau, 1990: 153). La description du bain souligne le rôle de point focal que joue ce lieu isolé et proche de la forteresse, dont l'accès nécessite de faire un « long détour » (Mirbeau, 1990: 154). Son évocation joue sur l'effet d'accommodation et de focalisation progressive : suggestion d'un éloignement (Mirbeau, 1990: 154), puis description méthodique et approfondie d'un espace proche (Mirbeau, 1990: 160-161), enfin mouvement de pénétration au sein du bain, présenté comme un lieu labyrinthe et fermé (Mirbeau, 1990: 168). Ce stade franchi, durant lequel le narrateur éprouve la sensation de « marche[r] dans un cauchemar » (Mirbeau, 1990: 163), l'objet de la course se déplace, et se transfère sur la cloche, dont la première apparition coïncide avec l'entrée au cœur du bain (Mirbeau, 1990: 168). Possédant le même caractère de nécessité profonde et impérieuse, la marche reprend, ayant maintenant pour but le spectacle de la cloche.

La topographie des lieux, tout entière ordonnée autour de ce cheminement en spirale, donne donc à voir une première stase, figurée par la cage et son occupant, image double de l'oppression et de l'animalité contenue dans l'homme (Mirbeau, 1990: 175-179). Mais la découverte de cette figure mythique qu'est « La Face »¹ n'est qu'une étape, au sein de cette descente interminable qui s'effectue toujours en direction du centre. Dotée un temps d'un visage humain, l'objet des pérégrinations se fait cloche, sans pour autant perdre les attributs d'une entité familière : elle n'est plus qu'« une toute petite plainte d'enfant, étouffée, derrière un rideau » (Mirbeau, 1990: 179). Sa recherche amorce un nouveau mouvement d'avancée cochléaire. L'emplacement du Jardin obéit au principe des poupées gigognes, la cloche n'étant accessible qu'une fois franchies les portes du bain, qui abrite en son centre cet espace à la végétation luxuriante (Mirbeau, 1990: 180). Dans la peinture de ce dernier, l'évocation de sa profondeur (les couches souterraines fertilisées par « l'humus humain » et les mystères de la faune aquatique (Mirbeau, 1990: 181) prend une importance égale aux notations qui dépeignent le tissu végétal superficiel du jardin. Le mouvement circulaire est bien une enfoncée au cœur d'une zone faite de volumes et de reliefs, non le tournoisement périphérique auquel se réduisait l'agitation fébrile de Jules, en 1888.

Une grande virtuosité marque l'ouverture des dix chapitres qui échelonnent l'avancée des personnages, dans cette deuxième partie. Globalement, l'incipit des six premiers accompagnent la descente vertigineuse en mettant en perspective les lieux de façon à cibler progressivement l'espace central du Jardin. L'introit du chapitre VI se charge d'une valeur particulièrement forte, en cristallisant les formes circulaires en question :

Nous laissâmes l'allée circulaire, sur laquelle s'embranchent d'autres allées sinuant vers le centre, [...] et nous prîmes une petite sente qui, dans une dépression du terrain, aboutissait directement à la cloche (Mirbeau, 1990: 200).

¹ Par cette métonymie, le narrateur désigne le poète prisonnier du bain chinois.

L'ouverture des deux chapitres suivants permet au lecteur de parcourir les dernières étapes centrales (« Nous approchions de la cloche » (Mirbeau, 1990: 221) ; « Nous étions près de la cloche » (Mirbeau, 1990: 231)). Le foyer atteint, il ne reste plus qu'à reprendre le chemin en sens inverse, les notations spatiales cèdent la place à l'évocation directe (« Et voilà que la journée finit » (Mirbeau, 1990: 245)) ou en filigrane (« Le sampang, tout illuminé de lanternes rouges, nous attendait à l'embarcadère du bagne » (Mirbeau, 1990: 255)) d'une temporalité réduite à l'essentiel.

À l'approche de cette cloche qui devient rapidement le point focal de la promenade des deux Européens, l'excitation porte à son comble l'aspect magnétique de la marche, tandis que fusionnent en une délirante hallucination le centre et les éléments gravitant à sa périphérie. La cloche se superpose sensiblement à une figure incarnée, précisant peu à peu les contours d'une image à la fois douce et cruelle, énigmatique et familière.

Clara s'était remise à marcher très vite, presque insensible à cette beauté ; elle marchait, le front barré d'une ombre dure, les prunelles ardentes... On eût dit qu'elle allait, emportée par une force ardente de destruction [...] Les mots de « mort, de charme, de torture, d'amour », qui sans cesse, tombaient de ses lèvres, ne me semblaient qu'un écho lointain, une toute petite voix de cloche à peine perceptible là-bas, là-bas [...]

Clara marchait, marchait, et je marchais près d'elle [...] (Mirbeau, 1990: 197).

La découverte de l'élément central qu'est la cloche correspond à une seconde stase, dans un espace réunissant les critères d'élévation, de verticalité et de positionnement focal caractéristiques du centre.

Et voici ce que nous vîmes...

Sur le plateau d'un tertre, vaste et bas, auquel l'allée aboutissait par une montée insensible et continue, c'était un espace tout rond [...] Énorme, trapue, d'un bronze mat lugubrement patiné de rouge, la cloche, au centre de cet espace, était suspendue par le crochet d'une poulie [...] (Mirbeau, 1990: 223).

La connaissance du centre intime confère aux personnages immobilité et silence, dans une stase qui déclenche d'elle-même le recommencement de la déambulation. Dans un ultime enchaînement, le désir et l'attraction magnétique de Clara se retournent vers elle-même :

[S]on regard va plus loin et plus profond que l'eau ; il va, peut-être, vers quelque chose de plus impénétrable et de plus noir que le fond de cette eau ; il va, peut-être, vers son âme, vers le gouffre de son âme qui, dans les remous de flamme et de sang, roule les fleurs monstrueuses de son désir... (Mirbeau, 1990: 246).

Ainsi ce qui possédait l'allure d'une course à deux, au plus profond d'un espace géographiquement bien défini, n'est-il peut-être que l'abandon à une attraction intérieure, le reflet d'un rêve qui ouvre sur les perspectives les plus sombres de la psyché humaine.

LE CENTRE, IMAGE DE LA COÏNCIDENCE DES OPPOSÉS : ENRICHISSEMENT ET DÉPASSEMENT DU MOI

« Image de la coïncidence des opposés », le centre « est à concevoir comme un foyer d'intensité dynamique » (Chevalier et Gheerbrant, 1994: 189). Force est de reconnaître qu'à mesure qu'elle se rapproche de la cloche et touche à sa fin, la déambulation des deux personnages multiplie les occasions pour eux de faire l'expérience des contrastes. Le passage du couloir des prisonniers vers le Jardin s'effectue sur le mode du contraste, la rupture est décrite comme relevant d'un phénomène onirique :

Et, soudain, comme sous la baguette d'une fée, ç'avait été en moi une irruption de clarté céleste et devant moi des horizons, des horizons ! (Mirbeau, 1990: 189).

Cette surprise prélude à une suite de spectacles antinomiques, mais anticipe sur une série de processus d'inversions dont ils sont eux-mêmes l'objet. L'outil littéraire privilégié de cette sensibilité décadente est bien sûr l'oxymore. La nature rivalise d'ironie avec l'homme, mêlant « les supplices à l'horticulture, le sang aux fleurs » (Mirbeau, 1990: 181) ; la moindre fleur, « organisme chétif et impitoyable » (Mirbeau, 1990: 214), offre l'exemple édifiant de l'amour comme loi universelle ; plongée dans cet univers de violence et d'hédonisme, et témoignant de la même exaltation « aux approches de la terreur comme de l'amour » (Mirbeau, 1990: 240), Clara devient la « fée des charniers, [l']ange des décompositions et des pourritures » (Mirbeau, 1990: 228) : la perversion du merveilleux, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jean de Palacio, joue à plein. Loin de suggérer l'épuisement ou la défaite des énergies, on retiendra que ce rapprochement a la propriété d'insuffler un dynamisme essentiel.

En effet, l'épisode de l'approche de la cloche incarne surtout un élan vitaliste, grâce auquel l'expérience des divergences essentielles participe à une initiation réussie, chez le narrateur notamment, en l'inscrivant dans une nouvelle dynamique de prise de conscience et d'évolution possible. À proximité de leur objectif, Clara et son compagnon intervertissent l'orientation sexuelle de leurs tempéraments : l'homme cède à des réactions de « *petite pensionnaire* » (Mirbeau, 1990: 216), s'abandonne à des « larmes de femme » (Mirbeau, 1990: 220), tandis que l'exaltation croissante de Clara libère chez elle une conscience masculine :

Dire [...] que de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi !... (Mirbeau, 1990: 217).

Ce tremblement des valeurs affecte aussi le sentiment de maturité des personnages. L'homme mûr, roué et cynique, qu'est le narrateur aliène son équilibre psychologique au point de se conduire comme « un petit bébé... un amour de bébé [...] » (Mirbeau, 1990: 221). Dans cet environnement baroque où s'échangent tous les signes, l'expérience fondamentale, celle de la naissance ou de la résurrection au

sein même de la mort, couronne et résume tout à la fois les processus de renaissance à soi et d'éveil à la vie que déclenche cette juxtaposition des divergences :

C'était l'indicible joie du réveil, après l'oppressant cauchemar... Je savourai cette ineffable impression de délivrance de quelqu'un, enterré vivant dans un épouvantable ossuaire, et qui vient d'en soulever la pierre et de renaître, au soleil, avec sa chair intacte, ses organes libres, son âme toute neuve... (Mirbeau, 1990: 187).

DÉPASSEMENT CHEZ L'HOMME, RÉPÉTITION CHEZ LA FEMME

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette dévorante et « aspirante » nature du Jardin que de soumettre ses occupants à l'expérience des contraires, pour mieux les préparer à renaître. En dépit de la dénégation dont les traits fatigués du narrateur portent la trace [le frontispice le décrit comme « un homme, à la figure ravagée, le dos voûté, l'œil morne, la chevelure et la barbe prématurément toutes grises » (Mirbeau, 1990: 57-58)], il n'est pas exagéré de voir dans le parcours du Jardin une expérience transfiguratrice pour le partenaire de Clara, qui dans son aventure, gagne en connaissance de l'homme et de la nature :

Les hasards de la vie [...] m'ont mis en présence, non pas d'une femme... mais de la femme. [...] C'est dans sa vérité, dans sa nudité originelle, parmi les jardins et les supplices, le sang et les fleurs, que je l'ai vue ! [...] La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature ! ... (Mirbeau, 1990: 61).

La connaissance de la « vérité », à travers la conscience d'une identité des contraires ouvre, chez le narrateur, sur un enrichissement et un dépassement sur le plan humain. À la prise en compte de la dimension « cosmique », héritée de l'inspiration qui irriguait *Dans le ciel*, s'ajoute la mythification de l'humain. L'identification parfaite de la femme aux forces de la nature résulte en effet d'une transfiguration littéraire de ce que l'individu possède de plus général, ou de plus générique, de ce qui le dépasse en tant qu'être social et inscrit en une histoire collective. On pourrait objecter que de Lirat, analyste de la fatalité de l'éloignement entre les sexes (Mirbeau, 1991: 107-110), au narrateur du Jardin, aucun dépassement ne s'opère dans la connaissance du mystère féminin, limité à son aspect démoniaque et irrationnel. Certes, hormis que le récit de 1899 prend le parti plus net de situer la réflexion dans une perspective privilégiant résolument la nature. La dimension du mythe développée dans *Le Jardin des supplices* écarte par conséquent l'aspect appréciatif et le ton de récrimination vis-à-vis de la femme, dont l'action est hissée au niveau des phénomènes irréductibles, placés en quelque sorte hors jugement.

Clara n'en tire pas un parti si net, elle qui va jusqu'à simuler la mort, avant de recouvrer l'énergie qui lui permettra d'effectuer une nouvelle course autour de la cloche [« Ce sera toujours à recommencer ! » (Mirbeau, 1990: 268), s'apitoie

Ki-Paï]. Dans le récit de 1899, la femme détermine l'éternelle course circulaire, mais en définitive, semble la subir plus que l'homme, puisqu'à aucun moment elle ne semble s'y soustraire et émettre un discours distancié. À son échelle, contrairement à l'expérience masculine, la juxtaposition des contraires « produit un hiatus, un vide, un effet de non-sens »².

LA FASCINATION DU CYCLE

Car le discours de Clara fait redondance avec le mouvement qu'illustre sa promenade : au principe de toute chose se trouve l'existence du phénomène de régénérescence par essence, celui du cycle. Il convient d'observer en effet comment le parcours en spirale des personnages donne ce relief au schéma du cycle dont Clara, initiant le narrateur, se fait l'apologiste. La particularité du récit tient à ce que ces contrastes, réunis dans une proximité baroque, tout à fait dans le goût du symbolisme décadent, s'interchangent dans une égalité dont la nature impose la loi : la vie secrète la mort, la mort nourrit la vie, *Dans le ciel* en fournissait l'intuition par l'image du fumier grouillant de richesses. L'ardeur à vivre que les personnages se voient communiquer au contact des violences les plus horribles, c'est l'ardeur des transmutations de toute chose en son contraire, la force qui lance le travail des métamorphoses.

Regarde ici, devant toi, autour de toi... Il n'est pas un grain de sable qui n'ait été baigné de sang... Et ce grain de sable lui-même, qu'est-il sinon de la poussière de mort?... Mais comme ce sang est généreux et féconde cette poussière ! ... Regarde... L'herbe est grasse... Les fleurs pullulent ! ... et l'amour est partout ! ... (Mirbeau, 1990: 191).

Transposée sur le terrain de l'affect et de la sensibilité humaine, cette étrange égalité de la vie et de la mort est significative. Le cycle tel qu'il est présenté dans *Le Jardin des supplices* témoigne d'un aboutissement logique du dégoût d'une existence absurde, placée sous le règne de l'adversité et de la perte³ : mieux vaut une mort pleine d'espoir et de foi en une renaissance future, qu'une éternité de souffrance, c'était déjà le sens à donner à l'intérêt manifesté pour les métempsycoses, ou à l'adoption du pseudonyme de « Nirvana »⁴ par Mirbeau. En ce sens, l'acceptation d'une mort porteuse de vie n'est qu'un avatar de la disparition des velléités de défaite qui, après *Dans le ciel*, marquera peu à peu le caractère des personnages.

Mais considérée sur le plan de l'ordre de la nature, l'intuition d'un cycle prédominant relève, à l'inverse, d'une variante de la croyance darwinienne de l'auteur en une nécessité du combat pour la vie. La chaîne sans fin n'est pas sans

² E. Real, « L'Imaginaire fin-de-siècle dans *Le Jardin des supplices* », *Actes du colloque d'Angers*, p. 233.

³ Pensons à l'existence de Mintié, de Jules ou de Sébastien.

⁴ Les premières *Lettres de l'Inde* paraissent signées de ce nom.

finalité, et porte les traces de l'omniprésence d'une ardente lutte biologique – animale, végétale, élémentaire – à transposer en termes conceptuels.

Le schéma du cycle apparaît bien pour Mirbeau comme le processus fantasmatique par excellence, cristallisant des postulats antinomiques pour l'esprit : l'aspiration à la défaite et l'absence de combativité chez les personnages, d'un côté, et l'extrême vitalité de toutes choses – amour, mort, vie, beauté, cruauté – mêlées dans un brassage dont le modèle est fourni par l'exemple de la nature.

PLACE ET SENS DU DISCOURS DES PERSONNAGES DANS LE RÉCIT

Outre l'adhésion à la nécessité vitale du cycle et la conscience de l'existence juxtaposée des contraires, diverses notions sont abordées dans l'ouvrage, mais échappent à l'illustration narrative. Pour leur développement, il est fait recours au discours explicite des personnages. Parallèlement à leur inscription dans le récit, les deux précédentes notions sont, elles aussi, synthétisées à plusieurs reprises dans les paroles de Clara⁵.

D'autres font l'économie d'une illustration par le récit, et par-là s'inscrivent un peu en marge du mythe littéraire, qui est par définition narration dynamique.

C'est par exemple le cas de la profession de foi hédoniste. Le langage des fleurs qui s'épanouissent à perte de vue proclame de manière sensible, il est vrai, la suprématie de l'amour, au principe de toute chose. Il est cependant nécessaire que l'un des personnages, en l'occurrence le bourreau, se fasse le porte-parole de ces plantes ardentes à l'amour, et synthétise en une définitive leçon cette loi universelle : « Ah ! les fleurs ne font pas de sentiment, milady... Elles font l'amour... Rien que l'amour [...] Elles ne pensent qu'à ça... Et comme elles ont raison ! ... » (Mirbeau, 1990: 214). Dans le même sens, Clara, elle, se fait l'écho du culte érotique des Chinois, qui « sont plus que nous dans la logique de la vie et dans l'harmonie de la nature ! ... Ils ne considèrent point l'acte d'amour comme une honte qu'on doive cacher [...] de même que les anciens, d'ailleurs, pour qui le sexe, loin d'être un objet d'infamie, une image d'impureté, était un Dieu ! ... » (Mirbeau, 1990: 162). Il appartient enfin au narrateur de déceler chez sa compagne l'existence de ces marques de dévotion au plaisir, et d'introduire à la présence du seul Dieu adulé dans ce récit, Éros :

Ses hanches gardent une ondulation divinement voluptueuse... Même quand son esprit est loin de l'amour, qu'il se raidit, se crispe et proteste contre l'amour, c'est de l'amour, toujours, ce sont toutes les formes, toutes les ivresses, toutes les ardeurs de l'amour qui animent et pour ainsi dire, modèlent ce corps prédestiné... (Mirbeau, 1990: 251).

⁵ « ... puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose ! ... et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie... Voyons... » (p. 163). Songeons aussi à la chanson « *J'ai trois amies* » (p. 230).

Tout entier dirigé vers le savoir et la possession artistique dans *Dans le ciel*, le désir déserte ici le champ de l'intellect et de la représentation pour se tourner exclusivement vers la possession physique, animale, pourrait-on dire. Sur le plan de « l'intellectualisation » du mythe, *Le Jardin des supplices* marque ainsi une sorte de recul. En contrepoint de l'aspiration à l'ouverture sur le monde des idées, à maintes reprises formulée dans le récit de 1893, le seul désir de savoir dominant dans le texte de 1899 fait l'objet d'un détournement sémantique : s'il est question d'une volonté de savoir, c'est exclusivement du « savoir tuer » (Mirbeau, 1990: 206), cette compétence des peuples raffinés et des civilisations supérieures, selon l'un des protagonistes...

Autre proposition formulée dans l'un des argumentaires de Clara, cette fois : la nécessité de subvertir la traditionnelle foi au caractère moral des civilisations et des sociétés. Une profession d'anomie, qui repose sur ce paradoxe voulant que ce qui est véhiculé comme valeur éthique est rabaissant, et ce qui est présenté comme transgression permet seul l'épanouissement. En dépit des dénégations du narrateur, la conviction de Clara est que la perversion est naturelle par essence. Avant Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*, Clara voit une forme de vérité dans ce retournement des choses :

Comment n'as-tu pas encore senti que c'est, je ne dis pas même dans l'amour, mais dans la luxure, qui est la perfection de l'amour, que toutes les facultés cérébrales de l'homme se révèlent et s'aiguisent... Que c'est par la luxure, seule, que tu atteins au développement total de la personnalité ?... Voyons... Dans l'acte d'amour, n'as-tu jamais songé, par exemple, à commettre un beau crime ?... C'est-à-dire à élever ton individu au-dessus de tous les préjugés sociaux et de toutes les lois, au-dessus de tout, enfin ? ... (Mirbeau, 1990: 163).

Loi de la nature, le meurtre a droit à toute la considération esthétique et éthique de Clara. Mais récupéré par la société, au profit des plus forts, il est l'objet de tous les anathèmes, et fonde sa détestation de toute organisation sociale. L'argument du darwinisme, dont Mirbeau refuse les théories transposées en termes de lutte sociale, suffit-il à expliquer cette contradiction ? Une telle aporie peut tout aussi bien s'éclairer à la lumière de la symbolique du cercle soulignée précédemment : émanation directe de cette réalité focale qu'est la nature, le meurtre est doté d'une légitimité morale ; détourné par une société forcément en marge du noyau matriciel, il n'est plus qu'un sous-produit dénaturé, subverti, qu'il convient de repousser.

Partisan de l'hédonisme, tenant d'un anarchisme qui confine à l'anomie, le discours des personnages en appelle aussi à une fusion dans le Grand Tout. Le fantasme d'une dissémination, auparavant éprouvé par Jules ou Sébastien, ressurgit ici. C'est Clara, dont le vœu le plus ardent s'exprime en ces termes : « Je voudrais être fleur... Je voudrais... Je voudrais être... tout !... » (Mirbeau, 1990: 218). C'est aussi le narrateur, dont l'acuité des sensations s'épanche en une sorte d'hallucination fiévreuse, dans laquelle les éléments du Jardin susurrent de manière obsessionnelle le prénom de son initiatrice :

Le sable de l'allée crie sous ses petits pieds, et j'écoute le bruit du sable qui est comme un cri de désir, et comme un baiser, et où je distingue, nettement rythmé, ce nom qui est partout [...] (Mirbeau, 1990: 252).

Sans doute peut-on interpréter cette exigence de fusion panthéiste (selon deux mouvements, soit l'appropriation de l'univers par l'être, soit l'accaparement du sujet par l'environnement) comme la perspective entrevue d'échapper à ce syndrome de surindividuation, d'épaisseur étouffante du moi. Se disséminer, c'est déjà se distribuer hors de soi, s'alléger du trop-plein d'être auquel la nature du Jardin condamne ses occupants.

2. LE JARDIN DES SUPPLICES : LE ROMAN DU DÉLIRE VÉGÉTAL

POURSUITE DE LA SYMBOLIQUE DES MYTHES ÉLÉMENTAIRES : LA NAISSANCE D'UN MYTHE VÉGÉTAL DANS LES ANNÉES 1895-1900

Le 26 avril 1886 dans *Le Gaulois*, Octave Mirbeau fait paraître une chronique fort acerbe à l'égard du type d'inspiration artistique des peintres intellectuels dont Odilon Redon s'impose comme l'un des représentants. Il n'a pas de railleries assez assassines pour dénoncer le ridicule des tableaux de l'artiste symboliste ; notamment, ce qui nous intéresse au premier chef, dans ceux figurant ces plantes humaines, ces fleurs à l'inquiétante physionomie d'homme ou de femme, « nénuphar bizarre » ou « œil qui vagabonde, dans un paysage amorphe, au bout d'une tige »⁶. Au nom de l'esthétique naturaliste, en 1886, Mirbeau s'en prend violemment à la représentation picturale de la fleur selon Redon, thème qui, après 1900, constituera l'essentiel de l'activité du peintre⁷. En 1891, le revirement à l'égard de Redon est d'importance : dans une lettre datée du 29 janvier 1891, c'est au nom d'un élargissement de la sensibilité qui doit s'ouvrir à la conception mythique des choses, que Mirbeau revient sur ses positions :

Aujourd'hui, il n'est pas d'artiste qui me passionne autant que vous, car il n'en est pas qui ait ouvert à mon esprit d'aussi lointains, d'aussi lumineux, d'aussi douloureux horizons sur le Mystère, c'est-à-dire sur la seule vraie vie.

Notons donc dès à présent que le nouvel engouement de Mirbeau pour l'expression du « Mystère » trouve un de ses supports dans l'évolution de son regard sur l'œuvre d'un peintre qui plaide pour la composition de « fleurs venues du confluent de deux rivages, celui de la représentation, celui du souvenir », selon ses propres paroles, et ayant poussé dans « la terre de l'art même, la bonne terre du réel, hersée et labourée par l'esprit ».

⁶ Idée présente dans « L'Art et la nature », repris dans *Combats esthétiques*, I, p. 246.

⁷ On peut lire à ce sujet l'essai que Francis Jammes lui consacre dans *Vers et proses*, « Odilon Redon botaniste ».

LE JARDIN DES SUPPLICES : LE MYTHE DE NARCISSE REVISITÉ ?

Profondeur de la chute, dimension du reflet et de la circularité, engourdissement fatal de l'esprit critique, quasi-absorption par le monde végétal : de prime abord, il semble que la trame narrative et symbolique du *Jardin des supplices* permette d'envisager un intertexte avec le mythe de Narcisse, si actif dans la poésie de cette fin de siècle, initiée par Mallarmé avec *Hérodiade*, continuée par Gide ou Valéry. Nous verrons en temps voulu comment, en effet, la richesse de la dimension psychanalytique qu'implique notamment le choix de la figure obsédante du cercle oriente la lecture dans la direction d'un récit spéculaire, tout entier dirigé vers l'exploration du cauchemar éveillé et de la psyché du narrateur.

C'est qu'il semble qu'au *Jardin des supplices* soit dévolue la tâche d'infléchir la compréhension des matériaux et des éléments. La sensibilité de Mirbeau au minéral, à la pierre et au processus de pétrification et de solidification, consubstantiels au monolithisme et au nihilisme de ses trois premiers romans signés de son nom, s'oriente plus nettement vers une fascination vis-à-vis du végétal et de ses caractéristiques. Cet attrait s'exerce notamment au travers du glissement métaphorique de la plante à l'homme, déjà perceptible dans certaines images requises dans *Sébastien Roch*. Ce mouvement de curiosité qui pousse Mirbeau vers le végétal, qui en même temps accompagne la poursuite d'une réflexion qui prend une dimension de plus en plus philosophique, ne correspond pas à un renouvellement poétique circonstancié et exclusivement déterminé par des exigences littéraires. Il témoigne plus profondément du travail de l'imaginaire de l'écrivain, qui peu à peu, après des tâtonnements qui trouvent à s'incarner dans les réalisations romanesques des années 1880-1890, s'exprime par des biais moins sollicités auparavant, mais d'ores et déjà en place simultanément à la fascination pour la pierre, en l'occurrence.

Un conte de 1896 par exemple, « Le Tronc », paru dans *Le Journal*, le 5 janvier 1896 (Mirbeau, 199: 323-327), exploite pleinement le mode horripilant, en mettant dans la bouche d'un horticulteur invité à s'exprimer devant ses pairs l'histoire terrifiante du retour de guerre de l'un de ses employés, amputé de l'ensemble de ses membres, et réduit à l'état de « gros ver ». Le pauvre garçon survit quatre jours, le temps de fournir ce prétexte à la faconde et à la verve du conteur « en herbe » qu'est l'horticulteur – un métier dont Mirbeau éclaire les aspects psychologiques en recourant à un mot de Léon Bloy parlant de « l'âme compliquée des horticulteurs ». Dans ce conte où le grotesque s'allie au plus dramatique pour attester sa profonde valeur mythique, est-ce l'horreur ou le comique risquant de glisser vers le grand-guignolesque, qui retient Mirbeau de nous proposer une chute selon laquelle le « semeur de bégonias » s'emploierait à pratiquer une bouture ou une greffe, selon un modèle végétal, sur le corps horriblement mutilé ?

L'interférence entre le monde végétal, caractérisé par son insensibilité à la douleur, son inertie et sa malléabilité à la falsification et à la déformation artificielle (on retrouve là le motif de l'ironie, profondément lié chez Mirbeau à l'idée de natu-

re, au travers de laquelle elle s'exprime de manière privilégiée) et l'univers mental et physique de l'homme, réalité vulnérable et, en théorie, réfractaire à tout projet de reconstitution et de retouche plastique, s'énonce sur plusieurs plans : celui du titre de la nouvelle, avant tout, qui joue manifestement sur les deux sens du mot « tronc », partie centrale et verticale de l'arbre, aussi bien que partie supérieure du corps humain ; et celui de la thématique de la créativité débordante et cruelle dont font preuve les jardiniers, qui s'applique à la plante aussi bien qu'elle s'exerce sur l'homme.

Par ailleurs, des indices avant-coureurs de cette mise au premier plan de la plante dans l'imaginaire élémentaire de l'auteur pouvaient être perçus dans la superposition métaphorique des figures du paysan et de l'arbre, réunis en un identique attachement à sa terre et en une parfaite symbiose avec les rythmes naturels. L'image spectaculaire et claudélienne de l'homme chène trouve plusieurs illustrations. Dans « La Mort du père Dugué », le paysan prêt à rendre l'âme laisse voir « deux bras, [...], [qui] s'allongeaient, inertes, [...] et ses mains énormes, aux doigts nouveaux, presque noirs, [qui] ressemblaient aux racines d'un arbre arraché du sol par la tempête » (Mirbeau, 1990: 105). Plus tard, l'enthousiasme mène Mirbeau à une sorte de délire expressionniste :

Son corps est tordu comme un très ancien tronc de chêne, contre lequel toujours le vent s'est acharné, et sous son vêtement rapiécé, on voit pointer les apophyses de ses os, se bossuer les nœuds de ses muscles, comme s'il allait lui pousser des branches [...] (Michel et Nivet, 1991: 336).

Plus explicitement, le paysan est « le terrien robuste et songeur, né de la terre, qui vi[t] d'elle, et qui [meurt] là où, comme le chêne, il [a] poussé ses racines » (Mirbeau, 1990: 70). En 1907, *La 628-E 8* porte à son comble le degré de l'horreur qui lie le sort d'humains martyrisés à celui de plantes subissant un traitement comparable en cruauté : les tribus indigènes du Congo fournissent, au prix de leur liberté et de leur vie, une main-d'œuvre docile aux commerçants du caoutchouc « rouge » – le red rubber – exploitée par ceux-ci de manière éhontée. Mirbeau prolonge le combat engagé dans la chronique en lui donnant toute la dimension fantastique du récit romanesque : horrifié par le sacrifice de populations entières, il entame son récit en dressant un parallèle entre la bestialité des colons et l'attitude de bête inoffensive qu'il attribue aux Congolais⁸, puis trouve le maximum d'efficacité polémique en assimilant la froideur du geste du trafiquant cisailant l'hévéa à celui du colon qui épuise et égorge un peuple entier : le sacrifice inhumain de l'homme rejoint l'exploitation aveugle des forêts.

On a commencé par inciser les arbres, comme en Amérique et en Asie, et puis, à mesure que les marchands d'Europe et l'industrie aggravaient leurs exigences [...], on a fini par arracher les arbres et les lianes [...] Et il faut toujours plus de pneus, plus d'imperméables, plus de

⁸ « Ils sont jolis et doux comme ces lapins qu'on voit, le soir, au bord des bois, faisant leur toilette [...] », p. 147.

réseaux, pour nos téléphones [...] Aussi, de même qu'on incise les végétaux, on incise les déplorables races indigènes, et la même férocité, qui fait arracher les lianes, dépeuple le pays de ses plantes humaines (Mirbeau, 1977: 148-149).

Sans conteste, Mirbeau trouve là, dans le monde végétal, un terrain favorable à objectiver certaines de ses obsessions, de ses craintes, à donner forme à quelques-unes de ses interrogations profondes. Que penser de la prétendue sincérité de la nature, dont la capacité de se prêter aux falsifications et aux contraintes artificielles renvoie à l'attitude ironique précédemment pointée dans certains romans ? *Le Jardin des supplices* concrétise bien le passage d'une nature « artistique » ou artiste à une nature artificielle, relevant plus sensiblement d'une *pseudo-physis*. La facilité est plus grande de mettre en scène l'ironie à l'œuvre dans la nature à travers le fonctionnement du règne végétal que par le biais du monde minéral, voué à l'inertie, puisqu'il semble que peu à peu ce soient les capacités de dédoublement et de travestissement de la nature qui aiguillonnent l'imaginaire de Mirbeau. Pour autant, la pierre ne perd pas tout droit de cité dans *Le Jardin des supplices* : les billes de jade qui servent d'yeux à l'idole diabolique sur laquelle se précipitent les sept femmes (Mirbeau, 1990: 264), la mort des perles sur la peau malade d'Annie (Mirbeau, 1990: 146-148), constituent autant de signes de l'intérêt persistant de l'auteur pour un statisme minéral paradoxalement porteur de vie, comme en témoigne l'effet de syllepse jouant sur l'expression « âmes des perles » (Mirbeau, 1990: 146). Il en est cependant de cette présence des pierres dans le roman comme des perles se ternissant sur le corps mourant d'Annie, l'amie de Clara (Mirbeau, 1990: 146) : leur orient reflète de moins en moins bien l'âme qu'elles contiennent.

Il est évident que même dans un roman aussi investi par les angoisses et les fantasmes personnels de son auteur, les significations symboliques les plus communes valent toujours, simultanément à des sens déterminés par cette géographie intime : ainsi l'opposition entre la pierre et l'arbre se place-t-elle sur une ligne de fracture entre la vie statique et la vie dynamique. La pierre, « semblable à elle seule depuis que les ancêtres les plus reculés l'ont érigée ou ont, sur elle, gravé leurs messages, [...] est éternelle », tandis que la plante, « soumis[e] à des cycles de vie et de mort, [...] possède le don inouï de la perpétuelle régénération » (Chevalier et Gheerbrant, 1994: 753). Il est indéniable que le goût pour la plante procède d'un enthousiasme d'époque pour l'inspiration vitaliste que Nietzsche incarne dans l'image de l'éternel retour, dont *Le Jardin des supplices* est une des illustrations littéraires. La rupture avec l'imagerie végétale telle qu'elle apparaît dans *Sébastien Roch* se joue sur le terrain de l'immobilité et de son contraire la vigueur et le potentiel de régénérescence vitale. Néanmoins le perpétuel va-et-vient entre l'homme et la plante dessine un espace fantasmatique bien singulier : victimes comme bourreaux trouvent dans le monde végétal leurs fidèles images, qui se croisent en un anthropomorphisme où les plantes douées d'intentions tranchent avec la volonté débile et défaillante des êtres humains. Les essences carnivores symbolisent la cruauté irrésistible et sophistiquée des hommes :

Et elle me désigna de bizarres végétaux [...] C'étaient sur de hautes tiges, squamifères et tachées de noir comme des peaux de serpents, d'énormes spathe, sortes de cornets évasés d'un violet foncé de pourriture à l'intérieur, à l'extérieur d'un jaune verdâtre de décomposition, et semblables à des thorax ouverts de bêtes mortes [...] Attirées par l'odeur de cadavre que ces horribles plantes exhalaient, des mouches volaient autour, par essaims serrés, des mouches s'engouffraient au fond de la spathe [...] Et le long de la tige, les feuilles digitées se crispaient, se tordaient, telles des mains de suppliciés (Mirbeau, 1990: 224).

À tout moment, cet extrait en atteste, le potentiel de nocivité de la plante menace de s'inverser, la perversion échangeant ses caractères avec le pôle inversé de la douleur éprouvée, de la souffrance ressentie. L'allégorie végétale n'est pas à tout instant si unilatérale qu'elle écarte les confusions entre mal dispensé et mal éprouvé. Néanmoins, à côté de ces évocations d'une plante globalement diabolisée, il existe une représentation plus volontiers douloureuse du végétal, qui répond en écho aux peintures paroxystiques de la violence infligée à l'homme. C'est ici non plus l'analogie des formes et des fonctions végétales qui coïncide avec une représentation humaine, mais une commune exploitation du « matériau » – plante ou homme, on l'a vu – entre les mains du bourreau ou du jardinier, qui détermine le rapprochement. Clara énonce cette pensée révolutionnaire ; prenant fait et cause pour l'organisme exemplaire de beauté et de « sagesse » qu'est la plante, elle exige, « au nom de la vie universelle, [d']édicte[r] des lois pénales très sévères contre eux [les malfaiteurs que sont les jardiniers français] » (Mirbeau, 1990: 182). Au nom d'un même attachement à l'esthétique et à la philosophie hédoniste, la fleur échange avec l'homme ses attributs de victime de la médiocrité du goût artistique, de l'insuffisance de sens moral ou du mépris des principes de sagesse naturelle. La fleur comme l'homme justifie dans le discours anarchiste et hédoniste de Clara qu'on se mobilise résolument à leurs côtés. *Le Jardin des supplices* offre cette particularité de croiser les interférences entre l'homme et le végétal sur le mode à la fois analogique et littéral.

Le roman de 1899 joue donc de ces glissements pour mieux servir l'efficacité et la virulence de la parole polémique qui innerve et sous-tend la dimension philosophique plus marquée dans ce texte. La dualité de la plante, partagée entre son caractère « végétatif » et un développement autonome, aveugle, incoercible, se prête à la superposition de son image et de celle d'un être humain lui-même condamné à osciller entre la passivité la plus funeste et une aspiration au meurtre des moins contrôlables.

Cet infléchissement des objets vers lesquels se tourne plus volontiers l'imaginaire de l'auteur se déploie dans le roman comme dans la nouvelle, aux alentours de 1898–1899. Dans « Les Mémoires de mon ami », paru dans *Le Journal* du 27 novembre au 5 juin 1899⁹, des traces de cette représentation funeste de la plante, élevée au rang de rivale quotidienne du pauvre, se trouvent dans un argumentaire dont la portée sociologique le dispute aux indications scientifiques :

⁹ Repris dans *Contes Cruels*, II, pp. 571-660.

Or les logements – nos logements – n'ont en moyenne qu'une capacité de trente mètres... et dans ces trente mètres sont entassés la famille, le chien, les oiseaux – car il faut bien des bêtes pour nous aimer, – sans compter les fleurs qui exhalent de l'acide carbonique durant toute la nuit de huit heures... (Mirbeau, 1990: 652).

Deux pages plus loin, au cœur d'une insolite apologie de l'assassinat, c'est au titre d'outil d'une métaphore nietzschéenne évoquant la conquête inéluctable du plus fort et du plus vigoureux des hommes sur le plus faible, qu'est requise la référence à la plante : dans ce plaidoyer pour le droit à disposer non de pain mais d'air que constituent ces pages de la nouvelle (ne peut-on déjà pas y voir l'expression d'une affinité dirigée vers le végétal plutôt que vers l'animal ?), l'arbre symbolise une force d'expansion nuisible au développement de ses semblables, et revêt une paradoxale et animale volonté d'acharnement qui le retient à la vie. L'image du socle des racines entées profondément, appelant le rapprochement ou la confrontation avec le contact terrestre et superficiel des pieds de l'homme se trouve mobilisée :

Aux vivants forts et joyeux, il faut de l'espace, comme il en faut aux arbres sains, aux plantes vigoureuses qui ne croissent bien et ne montent, dans le soleil, leurs puissantes cimes, qu'à condition de dévorer toutes les pauvres, chétives et inutiles essences qui leur volent, sans profit pour la vie générale, leur nourriture et leurs moyens de développement... Est-ce qu'il n'en serait pas pour l'homme ce qu'il en est pour les végétaux ?... Et j'ai souvent protesté. « Mais non, mais non, disais-je... L'homme a une faculté de déplacement, et la terre est grande ! ... S'il n'est pas bien ici, il peut aller ailleurs... Le végétal, lui, est rivé au sol où le retiennent, enchaîné et captif, ses racines... » (Mirbeau, 1990: 654).

On voit donc que les aspects caractéristiques du végétal que sont l'inertie ou la croissance immotivée, bref ce qu'on pourrait nommer son « végétatisme », retenus pour nourrir la créativité dont fait preuve une nouvelle comme « Le Tronc », cèdent la place dans *Le Jardin des supplices* à une vie intentionnelle des plantes, motivée, presque concertée, et qui s'affirme dans leur orientation symbolique et leur présence tyrannique comme les rivales en même temps que les transferts analogiques, de l'homme. Il n'y a pas jusqu'à la présence de certains éléments, dans les moments où l'atrocité des tortures infligées le dispute à l'inventivité du cerveau de l'homme, qui n'autorise analogiquement ou explicitement ce rapprochement entre la plante carnassière et l'être humain, victime ou bourreau. La cloche sous laquelle se crispent les corps pantelants et tourmentés des coolies, et dont la ressemblance avec un abîme suspendu en l'air pétrifie le narrateur, ne rappelle-t-elle pas fidèlement une gigantesque cloche de jardinier, où seraient maternellement couvés les légumes choyés de l'horticulteur ? De même est-il innocent de trouver ce « grand pot percé, au fond, d'un petit trou – un pot de fleur [...] ! » (Mirbeau, 1990: 209) au rang d'outil d'un des plus terribles dispositifs de torture, le supplice du rat, rat qui lui-même « creuse frénétiquement » dans l'homme comme dans un terreau meuble ? Tout le texte se déploie en une monstrueuse métaphore filée de la culture et du développement végétal, tant toutes ses couches – ses niveaux – sont insidieusement

infiltrées par les ramifications tentaculaires d'un végétal despotique qui investit l'ouvrage, devenu matériau organique.

En définitive, la figure du cercle, complétée et relayée par le motif du végétal, se donne à lire avec une violence qui dit combien le mythe est présent dans ce roman. À la différence de *Sébastien Roch* ou des leçons dispensées par l'abbé Jules, le discours sur la nature cède la place à la mise en scène et à l'implication directe des personnages dans une nature s'incarnant encore en des motifs obsédants. Avant l'objectivation plus sereine du théâtre ou de *La 628-E 8*, le mythe remplit toujours sa fonction cathartique. L'espace d'un roman la nature monstrueuse et tentaculaire du *Jardin des supplices* récuse spectaculairement le modèle rousseauiste cher à Mirbeau, pour mettre en avant une dynamique naturelle ambiguë où perversité et pureté (dans le sens de fidélité à des instincts les moins susceptibles de trouver une expression sociale), plaisir et souffrance, s'échangent dans une perspective somme toute très proche de la pensée de Sade.

BIBLIOGRAPHIE

- Chevalier J., Gheerbrant A. (1994), *Dictionnaire des symboles*, Paris : Laffont. Collection Bouquins.
 Mirbeau O. (1990), « Le Calvaire », in : *Les Romans autobiographiques*, Paris : Le Mercure de France.
 Mirbeau O. (1990), *Contes cruels*, Paris : Séguier.
 Mirbeau O. (1990), *Le Jardin des supplices*, Paris : Folio Gallimard.
 Mirbeau O. (1977), *La 628-E8*, Paris : UGE. 10/18.